

Beispiel 13

Der Ausruf eines Schaffners auf der kleinen Bahnstation Moravany - deutsch Moravan.



Gerhard Schuhmacher

ZUR ENTWICKLUNG DER EVANGELISCHEN KIRCHENMUSIK IN DEUTSCHLAND SEIT 1945

Vergleicht man die Programme der Heinrich-Schütz-Feste der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft von 1953 bis etwa 1957 mit denen seit 1962, an denen sich auch die Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik ablesen läßt, so sticht - ungeachtet des größeren Anteils zeitgenössischer Werke bei den späteren Heinrich-Schütz-Festen - ein Unterschied deutlich hervor: Die Namen der "Klassiker" der evangelischen Kirchenmusik unseres Jahrhunderts - Hugo Distler, Ernst Pepping, Willy Burkhard, Helmut Bornefeld - nehmen neben den Namen jüngerer Komponisten einen kleinen Raum ein, zum Teil fehlen sie ganz. Die Tatsache gibt zu denken. Auf dem Wege über eine kurze typologische Gliederung der Vokalwerke soll der Wandel unter dem Aspekt des geistlichen Charakters der Musik betrachtet werden.¹

In der Notzeit des Krieges und in den ersten Jahren nach dem Kriege entstanden in der Hauptsache Cantus-firmus-Bearbeitungen für den sonntäglichen Gebrauch, denn durch zahlreiche neugeschaffene haupt- und nebenamtliche Kirchenmusikerstellen bildeten sich neue Chöre. Für ihren Bedarf entstanden Choralsätze, Choralmotetten und Choral-kantaten als wichtigste Gattungen der Cantus-firmus-Bearbeitungen. Vorwiegend einfach strukturierte Werke, die keine wesentliche kompositorische Wende gegenüber vergleichbaren Werken der Vorkriegszeit bedeuten, schrieben in jenen Jahren vor allem Johannes Driessler, Helmut Bornefeld in seinen Kantoreisätzen und dem umfangreichen Choralwerk, Karl Marx, Kurt Hessenberg, Eberhard Wenzel und Hans Friedrich Micheelsen. Der instrumentale Anteil, sofern er vorhanden ist, hält am Standard der Spielmusik fest. Diese Richtung, von der nur die wichtigsten Vertreter genannt sind, verlor nach 1955 merklich an Gewicht. In jenen Jahren begann Heinz Werner Zimmermann mit seinen melismenarmen Kompositionen, die durch die Einbeziehung jazzartiger Rhythmen und des den Chor begleitenden Kontrabasses sich von Werken anderer Richtungen abheben. Siegfried Reda, der mit seiner "Ostergeschichte" (1950) einen Markstein für die jüngere Entwicklung der Kirchenmusik setzte, begründete mit seinem "Graduallied" (1952) die neuartige kontrapunktische Cantus-firmus-Bearbeitung in der Deklamation. Seine Kompositionen sind formal und strukturell zwischen Choralatz und Choralmotette anzusetzen. Auf den Melodien des Evangelischen Kirchengesangbuches fußend, erschloß er sich ein neues Feld der geistlichen Chorkomposition. In vergleichbarer Absicht, nämlich der Verbindung von künstlerischem Anspruch und der Ausführbarkeit durch Laien, schrieb Ernst Pepping sein "Neues Choralbuch" (1959) nach fünfzig Melodien des Evangelischen Kirchengesangbuches. Johann Nepomuk David, obgleich katholischer Konfession, hatte

mit seinen kontrapunktischen Choralbearbeitungen, deren jüngste nach dem Reihenprinzip komponiert sind, auf die evangelische Kirchenmusik bestimmenden Einfluß. So hat z. B. Wolfgang Hufschmidt, ein Schüler Siegfried Redas, in seinen frühen "Epistel-motetten" auf Kirchenliedmelodien die Deklamationsstruktur Redas und die Kontrapunktik Davids zu vereinigen gesucht, bis er die Melodien nach dem Reihenprinzip zu behandeln begann. In der Gliederung der Komposition durch Klangflächen deklamierender Stimmen über Cantus-firmus-Augmentationen schließt er an die Kompositionsweise in einigen Motetten Distlers² an.

Eine zahlenmäßig kleine Gruppe von geistlichen Konzerten für eine Singstimme und Orgel zeichnet sich durch anspruchsvolle konzertante Behandlung der Singstimme wie des Instrumentes aus. Die Werke Bornefelds, die der Komponist auch Choralkantaten nennt, dienten Wolfgang Hufschmidt als Anregungen zu eigenen Kompositionen.

Ein wesentliches Merkmal der evangelischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum nach 1945 ist die Erweiterung der Bauformen. Johannes Driessler hatte mit seinen Oratorien nicht zuletzt deshalb einen so großen Erfolg, weil ein großes, umfangreiches Werk seit den Kompositionen von Kurt Thomas und Willy Burkhard aus den zwanziger Jahren oder seit Distlers Choralpassion kaum aufgeführt worden war. Mit dem Oratorium "Dein Reich komme" war Driessler zum meistgenannten Kirchenkomponisten nach dem zweiten Weltkrieg geworden, wenngleich die kompositionstechnischen Kriterien nicht über vergleichbare Vorkriegswerke nach vorn weisen. Die Tendenz aber zu größeren als nur für den gottesdienstlichen Gebrauch geschriebenen Kompositionen prägte sich auch in der Cantus-firmus-gebundenen A-cappella-Musik aus. Es sei nur an die Choralpassionen von Rudolf Mauersberger, Kurt Fiebig und Johannes Driessler erinnert. Kompositionstechnische Neuerungen, wie sie die kleineren Werke etwa Redas, Peppings, Davids, Hufschmidts oder Zimmermanns aufweisen, eignen diesen Werken nicht; sie beharren auf dem Status des einmal Erreichten. In den letzten Jahren des 6. Jahrzehnts, in denen die bis dahin geübten Techniken versiegen, ist Ernst Peppings "Weihnachtsgeschichte des Lukas" aus dem Jahre 1959 für Chor a cappella mit dem chorischen Rezitativstil eine Wende. Pepping selbst hat in seinem "Passionsbericht des Matthäus" Harmonik und Chromatik sehr erweitert und das rezitativische und motettische Prinzip zur Synthese gebracht. In diesen Jahren ist dann auch ein Werk von Ernst Křenek, das bereits 1940 entstand, aber erst anlässlich der Kasseler Musiktage 1958 vollständig aufgeführt wurde, häufiger zu hören: die "Lamentatio Jeremiae Prophetae". Daß das an die Gregorianik anknüpfende dodekaphonische Werk erst zu dieser Zeit zur Geltung kommt, kennzeichnet die geistige Situation der Kirchenmusik; ein Tasten und Suchen hat die frühere Sicherheit abgelöst. Zwar gibt es auch jetzt noch schlichte Choralsätze und Motetten, aber sie sind nicht charakteristisch für die Zeit. Charakteristisch sind die Ausweitung der Gattungen für den Bereich der geistlichen Musik, die Neubewertung der Tradition und die Tatsache, daß Komponisten, die nur wenig Kirchenmusik schreiben, wichtige Beiträge zu diesem Gebiet liefern. Hans Werner Henze schrieb seine "Laudes"; Günther Bialas das Oratorium "Im Anfang"; Wolfgang Fortner, der ursprünglich von der Kirchenmusik herkommt, dann aber verhältnismäßig wenig geistliche Musik komponierte, erhielt von der rheinischen Landeskirche den Auftrag zu seiner "Pfingstgeschichte"; Giselher Klebes "Missa 'Gebet einer armen Seele'" wird bei den Kasseler Musiktage 1966 uraufgeführt; der Pole Krzysztof Penderecki fügte sein "Stabat Mater" in seine jüngst (30. März 1966) uraufgeführte "Lukas-Passion" ein, die nicht nur in dem B-A-C-H-Motiv an den Thomaskantor und seine Passionen erinnert. Die wenigen Beispiele zeigen, daß immer stärker konfessionelle und nationale Grenzen sich auch im Bereich der geistlichen Musik verwischen. Aber auch bei den Kirchenmusikern selbst sind die Kompositionsweisen nun anders geworden; es sei nur an Redas

"Requiem" und Hufschmidts "7 Worte Jesu am Kreuz" erinnert, die das Lied "Da Jesus an dem Kreuze stund" als musikalisches Thema haben, oder an seine serielle "Pfingstgeschichte", deren Substanz aus dem Pfingsthymnus "Komm heiliger Geist" gewonnen ist. Das gesamte bisherige Werk Klaus Hubers, voran das Augustinus-Oratorium "Soliloquia", und auch das Oratorium "Wohin" von Heinz Friedrich Hartig sind hier zu nennen. Die kurze Bestandsaufnahme läßt erkennen, daß der Neubeginn nach dem Kriege in den letzten Jahren des 6. Jahrzehnts erlahmte und seitdem neue Perspektiven sich eröffnet haben. Was aber macht diese Werke zur geistlichen oder Kirchenmusik? Sind es allein die Texte oder Cantus firmi oder die Neubewertung traditioneller Kompositionstechniken?

Oskar Söhngen hat die These aufgestellt, daß "Liturgie der Mutterboden der Kirchenmusik" sei.³ Dieser Gedanke impliziert, daß äußere Dinge wie die Ausführbarkeit im Gottesdienst zum Maßstab gehören. Dagegen hat Friedrich Blume⁴ geltend gemacht, daß die Grenzen zwischen geistlich und kirchlich fließen, und hat daher den Terminus geistliche Musik vorgeschlagen. Doch auch hier ist die begriffliche Verwirrung groß.⁵ Neben der zum Gottesdienst gehörigen Musik und Kompositionen, die zwar aus der Liturgie hervorgegangen, aber primär als Kunstwerke geschaffen sind - z. B. Beethovens "Missa Solemnis" -, gibt es die allgemein religiöse Haltung, z. B. im geistlichen Volkslied, und das Geistliche als Tradition und Assoziation, z. B. die Bachsche und Vorbach-sche Musik oder den Palestrinastil in der katholischen Kirchenmusik. Diese Bestimmungen der geistlichen Musik genügen jedoch nicht, da sie von vorgefaßten Vorstellungen und nicht von der Musik und ihrem Anspruch ausgehen. Deshalb seien die theologischen Grundlagen skizziert.

Im Neuen Testament ist an zwei gleichlautenden Stellen von "geistlichen Liedern" die Rede. Im Kolosserbrief, Kapitel 3 Vers 16, heißt es: "... lehret und vermahnet euch selbst in aller Weisheit mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern." Geistlich, im Griechischen pneumatikós, meint nicht den Gefühlsbereich, sondern das Geist-Bewirkte, Kluge und Überlegte.⁶ Das Geistliche als der Bereich Gottes steht nicht zur Verfügung, sondern ist stets ursprünglich. Der Theologe Dedo Müller formuliert das sehr eindringlich im Bezug auf die Musik⁷: "Der göttliche Ursprung der Musik ist nie einfach gegeben, er ist immer nur da ganz wirklich, wo er in seiner totalen Verlierbarkeit gesehen und aus ihr immer neu geboren wird." Ebendeshalb ist es auch unabdingbar, geistliche Musik unter dem Aspekt der Trinitätslehre zu betrachten. Pneumatikos als trinitarisches Wirken des Geistes bedeutet auch die Verbundenheit der Kirche und ihrer Glieder durch die Geschichte hindurch, als pneumatische Gemeinde.⁸ Denn sofern Zeit Negation der Ewigkeit und Ewigkeit Negation der Zeit ist, kann die Ewigkeit mit Karl Barth nur in der dialektischen Krisis als das ganz andere gesehen werden. Aber die Ewigkeit ist die je zu vollendende und zu bejahende Zeit, ist der Geschichte immanent. Die Zeit aber bedroht das Wort, z. B. den Bibeltext einer Komposition oder - in einer mehrschichtigen Weise - den Choral einer Komposition, und in der Grunddifferenz von der Zeit des Bibeltextes bzw. des auf die biblische Lehre sich gründenden Chorals und der Zeit der Interpretation durch die Komposition wird die Zeit und die Geschichte selbst schon kompositorisches Problem.⁹ Das war im Prinzip zur Zeit Johann Walters oder Johann Sebastian Bachs nicht anders als heute. Die Tatsache gilt es zu sehen, und dann wird deutlich, daß es einen geistlichen Stil nicht geben kann; das widerstrebt der Trinitätslehre.¹⁰

Deshalb ist auch das Suchen und Tasten aus der Tradition heraus - Symptom der Offenheit für das Neue - und der Anschluß an die übrigen Bereiche des Komponierens eher als geistlich zu bezeichnen als das Beharren oder das asketische Ideal eines - vorgeblich - zeitlosen Stils. Geistliche Musik setzt stets einen Hörer voraus, der bereit und

imstande ist, sie als geistlich zu hören. Geistlich ist nicht zuletzt ein Modus des Verstehens, von dem jedoch die private Erbauung und das genießende Hören ausgeschlossen bleiben, da beide sich dem Anspruch der geistlichen Musik entziehen.¹¹ Wenn auch Erlebnis- und Erfahrungswerte, eine Gestimmtheit des Heiligen durch die Musik vermittelt werden, so ist sie doch nicht allererst darauf gerichtet. Für den Komponisten gilt in besonderem Maße, daß er Glied der pneumatischen Gemeinde ist. Das wirft ein erhellendes Licht auf die obengenannten Werke. Die zahlreichen Cantus-firmus-gebundenen Kompositionen stellen sich in die Tradition der evangelischen Kirchenmusik, doch fordert auch die Trinitätslehre eine Offenheit für das Neue, für die Zukunft. Die Festlegung auf einen früheren Stil steht diesem Geschichtsbewußtsein entgegen. Es ist die skizzierte Grunddifferenz der Zeit, der jegliche Kirchenmusik sich zu stellen hat, gleichviel, ob sie an das reformatorische Kirchenlied, Bibeltexte oder in ausgeprägtem Maße an alte Techniken anschließt. Geistliche Musik darf sich auf Grund ihres Anspruches nicht aus der kompositorischen Entwicklung zurückziehen, um in der künstlerischen Provinz - vorgeblich - objektiv zu sein und Ewigkeitswerte zum Ausdruck zu bringen.¹² Die Ewigkeit als das ganz andere kann und muß als je zu vollendende Gegenwart angestrebt werden.

Angesichts der jüngsten Entwicklung bleibt das Problem offen, wie die Kluft zwischen der kompositorischen Entwicklung einerseits und der gottesdienstlichen Praxis und den Möglichkeiten der Laienchöre andererseits zu überbrücken ist.¹³ Eine Weisung hierzu kann es nicht geben, doch zeigen vereinzelte Werke, daß es möglich ist.

Anmerkungen

- 1 Zum folgenden vgl. vor allem A. Adrio, Erneuerung und Wiederbelebung, in: F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1964, S. 282-340.
- 2 H. Bittel, Der Cantus firmus in der zeitgenössischen geistlichen Chormusik, Diss. (mschr.), München 1950, S. 125ff.
- 3 O. Söhngen, Die Wiedergeburt der Kirchenmusik, Kassel 1953, S. 82; vgl. ders., Die wiedergewonnene Mitte, in: Wandel und Beharrung, Vorträge und Aufsätze, Berlin 1965, S. 49; ebd., Vorwort, S. 8 u. 14-17.
- 4 F. Blume, a. a. O., Vorwort, S. VII; ders., Das Problem der Kirchenmusik in unserer Zeit, in: MuK, XXX, 1960, S. 132ff.
- 5 H. Traub, Geistliche Musik, in: Prisma der gegenwärtigen Musik, Hamburg 1958, S. 216ff.; W. Fortner, Geistliche Musik heute (1956), in: Kontrapunkte 2, Rodenkirchen 1959, S. 98ff.; H. Schroeder, Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, ebd., S. 106.
- 6 H. Traub, a. a. O., S. 221f.; Wörterbuch zum Neuen Testament, Bd. IV, S. 435, Z. 11ff.
- 7 D. Müller, Die Musik und die Trinität, 5. Teil, in: Gestalt und Glaube, Fs. für Oskar Söhngen, Berlin 1963, S. 163; vgl. Teil 1 in: Die Leibhaftigkeit des Wortes, Fs. für A. Köberle, Hamburg 1958, S. 469ff.
- 8 Vgl. Evangelisches Kirchenlexikon, Bd. I, Sp. 1470-72, Art. Gemeinde; Hdb. der theologischen Grundbegriffe, Bd. I, S. 491ff.: A. Darlapp, Art. Geschichtlichkeit; K. Barth, Die lebendige Gemeinde und die freie Gnade, München 1947, S. 5-7 u. 15f.; D. Müller, a. a. O. (5), 1963, S. 175f.
- 9 G. Ebeling, Zeit und Wort, in: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, Bern/München 1964, S. 347 und 356.
- 10 Ebd., S. 359.

- 11 H. Traub, a.a.O., S.220.
- 12 D. Müller, a.a.O. (5), 1963, S.178f.; G. Ebeling, a.a.O., S.357ff.
- 13 W. Bieske, Neue Kirchenmusik und Gemeinde, in: MuK, XXI, Kassel 1951, S.267ff.; W. Dallmann, Der Kirchenmusiker in einer veränderten Welt, MuK, XXXV, 1965, S.59ff.; K. M. Ziegler, Kirchenmusik zwischen Avantgarde und Gemeinde, MuK, XXXV, 1965, S.73-85.

Günter Mayer

ÜBER DIE MUSIKALISCHE INTEGRATION DES DOKUMENTARISCHEN

In der modernen Kunst zeigt sich zunehmend eine Tendenz zum Dokumentieren und zur künstlerischen Integration von Dokumenten verschiedener Art. Im "Deutschen Misere-re" von Brecht und Dessau z. B. werden Originalfotografien aus dem zweiten Weltkrieg als dokumentierende optische Dimension mit der Sprache der Dichtung und der Musik zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen. Auch Hanns Eisler verwendet am Schluß der "Deutschen Sinfonie" eines der in Brechts "Kriegsfibel" zusammengestellten Fotos. Musik bezieht sich hier auf Dichtung sowie auf das projizierte Bilddokument. Insofern wird schon ersichtlich, daß das angegebene Thema über die Musik hinausgeht, weil die Tendenz zur dokumentierenden Kunst eine allgemeine Tendenz ist und weil die Musik infolge der Spezifik der akustischen Sphäre kaum in sich selbst zur künstlerischen Integration von klingenden "Dokumenten" fähig ist, sondern vor allem in Verbindung mit anderen Gattungen zu dieser Integration beizutragen vermag. So wird hier vor allem über Neues im Verhältnis zum ästhetischen Gegenstand, in der inhaltlichen Qualität von Text und Bild sowie in musikalischen Gestaltungsprinzipien zu sprechen sein.

Die genannte Tendenz läßt sich schon im frühen 20. Jahrhundert in allen Kunstgattungen beobachten. Denken wir etwa an die Verwendung von Dokumenten in Döblins "Berlin - Alexanderplatz" oder auch an die dokumentierende Haltung des Protokollierens bei James Joyce, schon früh durch Thomas Mann in den "Buddenbrooks" vorbereitet und im berühmten "Typhus"-Kapitel verdichtet. (Der entsprechende Artikel eines Konversationslexikons wurde "sozusagen in Verse" gebracht.) Aus der bildenden Kunst, den Klebebildern bei Otto Dix etwa, kennen wir die Verwendung ursprünglich kunstfremder, fertiger Gegenstände in der "Collage-Technik", die Picasso schon um 1913 eingeführt hat. Nicht nur bei den Dadaisten wurden mit Vorliebe Zeitungsausschnitte aufgeklebt oder, besonders bei ihnen, der damalige "Zivilisationsschrott" zu schockierenden plastischen Gebilden verarbeitet, die der Berliner Dadaistenkreis um George Grosz "ready-thing-works" nannte. Ähnliches läßt sich bekanntlich auch in der Musik beobachten. Milhaud vertont 1919 einen Prospekt für landwirtschaftliche Maschinen. In seiner heiteren Oper "Neues vom Tage" schreibt Hindemith 1929 ein Lob der Warmwasserversorgung und komponiert eine bunte Folge von Zeitungsmeldungen.¹ Auch wäre an Eislers "Zeitungsausschnitte" aus dem Jahre 1926 zu denken, in denen die Haltung des "épater le bourgeois", die Umkehrung des Sentiment, der musikalischen Traumprotokolle, der überhitzten Expression ins Banale, Aggressiv-Ironische bereits zu einer präzisieren, ernst gemeinten sozialen Fragestellung konkretisiert wurde. Im Bereich der Fotografie machte besonders Heartfield die Fotomontage zu einer pointierten Form moderner politischer Kunst. Mit der Entwicklung der Filmtechnik entstand das besondere Genre des Dokumentarfilms. Im Bereich des Theaters verbindet sich mit dem Namen Erwin Piscator ein ganzes Programm der ins Politische gewendeten Eroberung und kritischen Bewältigung neuer großer Stoffe.